

Allegoria dell'Occidente.

Il patto col diavolo di Tawfiq al-Hakim

Roberta Tanzi e Raffaella La Scaleia¹

1.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di indagare le modalità e la fenomenologia della penetrazione di un mito profondamente occidentale — come quello di Faust — nella produzione di uno tra i più noti scrittori e drammaturghi arabi del Novecento: Tawfiq al-Hakim. La sua produzione si concentra soprattutto negli anni tra le due guerre mondiali, distinguendosi in tre fasi: la prima, dedicata al “teatro di idee” (*Al Masrah al-zihni*), la seconda, consacrata a *pièces* dalle forti caratterizzazioni sociali, e infine l'ultima, nota come “teatro dell'assurdo” (*Masrah al-lamā'qūl*), ispirata soprattutto ai modelli di Beckett e Ionesco. Di Tawfiq al-Hakim è conosciuta essenzialmente l'attività drammaturgica; in questo caso, invece, ci occuperemo di una novella del 1938, che dà il titolo alla raccolta di cui fa parte: *Ahd al-Shaytān* (Il patto col diavolo)², e che abbiamo scelto in quanto *exemplum* rappresentativo di una pratica corrente nella sua produzione, ovvero la rifunzionalizzazione di argomenti e personaggi mitologici di varia derivazione. *Ahd al-Shaytan*, in particolare, nasce dalla rivisitazione della leggenda di Faust e del suo patrimonio tematico e iconografico.

¹ Questo articolo è il frutto di un lavoro congiunto; tuttavia, a Roberta Tanzi sono attribuibili le sezioni 1, 2, 3, e 5 e a Raffaella La Scaleia la sezione 4, oltre che la traduzione presente in Appendice.

² Della novella, inedita in Italia, si riporta in appendice una traduzione a cura di Raffaella La Scaleia.

La sua analisi permette di rilevare le tappe di un percorso assai interessante: quello della penetrazione e integrazione di un mito dell'Occidente moderno nella tradizione araba, considerato alla luce degli effetti che l'interazione con gli elementi tradizionali e autoctoni di quel patrimonio produce sul processo di assimilazione. In questo senso, il corpus di Tawfiq al-Hakim appare fondante, non solo in virtù della sua familiarità con la trattazione di temi mitici provenienti anche dalla tradizione occidentale, ma per gli elementi di novità ed esclusività che da quella trattazione emergono.

È noto che fin dal XIX secolo molti dei drammaturghi arabi si siano ispirati, nei loro riadattamenti, al repertorio nordeuropeo o del bacino settentrionale del Mediterraneo: si pensi, per citare solo i più noti, a Marūn al-Naqqash, Abū Khalil al-Qabbani, e Yā'qūb Sannū'. In questi casi, tuttavia, si trattava per lo più di rimaneggiamenti che restavano assai fedeli al modello originale, fermandosi alla variazione dei nomi di personaggi e luoghi, per conferire alla trama un colore e una connotazione fortemente locali. In questo scenario, il contributo di Tawfiq al-Hakim presenta caratteristiche opposte a quelli dei suoi predecessori, riuscendo a raggiungere nell'elaborazione del mito effetti di grande originalità. Partendo dalla forma occidentale, l'autore approda infatti a un risultato del tutto personale, orientato all'elaborazione di un genere drammatico autentico e allo stesso tempo incardinato nel suo orizzonte culturale. In tal senso, al-Hakim è riuscito senz'altro prima e meglio di altri a restituire, attraverso la potenza mimetica della rivisitazione mitologica, immagini rinnovate del suo tempo e della società: attingendo, con fecondità combinatoria, al patrimonio di miti, leggende, folklore del modo arabo classico e di quello occidentale, egli manifesta con continuità la sua attitudine di riformatore sociale nella proposta di temi come la ricerca di conoscenza, la difesa delle libertà e dei diritti della donna, facendo dei suoi romanzi e del suo teatro di idee quella che lui stesso ha definito una «forma drammatica suscettibile di esprimere i grandi interrogativi della coscienza islamica contemporanea e dei sogni che animano l'eterno Egitto» (Al-Hakim 1938: 123). In un tentativo di conciliazione assai moderno tra letteratura e società, egli usa il mito come fonte di

ispirazione e di occasione per affrontare i grandi interdetti, in un confronto diretto e quasi realista.

2.

La novella che qui si è scelto di analizzare appartiene a una fase particolare della vita e dell'attività dell'autore: scritta nel 1938, essa risale al suo ritorno in Egitto in seguito a un soggiorno parigino dal 1925 al '27. Se prima di questo evento, infatti, le sue *pièces* risultavano fortemente impresse dall'influenza del gusto locale e delle tendenze contemporanee della società egiziana, la produzione successiva al'27 porta su di sé il segno evidente dell'impatto che ebbe su di lui la frequentazione del teatro occidentale, e la conoscenza di autori quali Ibsen, Shaw e Pirandello. Gli spettacoli cui assiste sulle scene parigine in questi tre anni esercitano sulla sua poetica un influsso duraturo, soprattutto nella misura in cui lo portano a interrogarsi sulla ricerca di una forma teatrale egiziana "autentica", smarcata da quella ereditabile dall'Occidente. Chiedendosi se sia possibile «liberarsi dallo "stampo" universale ed elaborare (per noi) una forma e un modello teatrale che sia il prodotto della nostra terra e delle nostre tradizioni» (*ibid.*), Al-Hakim esprime, piuttosto che un rifiuto del teatro europeo, l'urgenza di un'arte differente, propriamente egiziana eppure in vivida interazione con le grandi correnti della civiltà occidentale. Da questo punto di vista, egli si allinea sulla posizioni di altri artisti arabi contemporanei come Saādallah Wannūs, il quale considerò a più riprese che «le retour au patrimoine constitue un moyen pour l'édification d'un théâtre arabe authentique, insistant en ce sens sur l'importance d'une interaction avec le patrimoine populaire universel» (Wannus: 1988). Ecco perché questa novella — con la ripresa del mito faustinao che essa ospita — ci pare particolarmente indicativa nel ricostruire le modalità attraverso le quali Tawfiq usa il patrimonio come fonte ispiratrice e motore evolutivo del presente, rinnovandolo e indirizzandolo verso nuove prospettive, giungendo a segnalare, come ha giustamente sottolineato Nūh Mūhamad Mhanna, «la necessità di una comprensione della relazione tra il patrimonio e la realtà sociale attuale, che porti al superamento della

questione del patrimonio come emanazione del passato, per renderlo un'espressione del presente e delle potenzialità dell'avvenire» (Nuh Mūhamad 2006: 50). Ciò che l'autore definisce come 'patrimonio', concetto-chiave intorno al quale ruota gran parte della sua riflessione sulla drammaturgia, non riguarda unicamente la tradizione mitica dell'Egitto antico (rivitalizzata in opere quali *Ahl al-kahf*, scritta nel 1933, o *Izis* del 1955, o ancora *Ya talé' āl-chajara*, del 1962), o quella araba (soggetto di *Alf Leila wa leila* e di *Abu Zeyd al-Hilali*), ma comprende anche l'eredità occidentale, dalla quale lui stesso riteneva fosse utile «estrapolare parte delle strutture, delle forme e degli stili che le sono propri, e che costituiscono, per quanto ci riguarda, una cornice, ovvero lo spirito e l'essenziale» (Al-Hakim 1980: 270). Di quest'ultima attitudine risente soprattutto la produzione successiva al soggiorno francese, nella quale l'autore si slega definitivamente dal calco convenzionale del modello europeo praticato nella sua fase giovanile per approdare all'elaborazione di una forma nuova, mutuata dall'Occidente ma messa al servizio del repertorio egiziano classico, pagano, giudaico, cristiano e musulmano del quale tratta le questioni di ordine soprattutto sociale.

3.

L'opera qui analizzata si inserisce con perfetta coerenza con la tendenza di questa fase, affrontando un problema assai delicato come quello del valore della scrittura e del ruolo dell'artista nella società egiziana contemporanea, e scegliendo proprio la metafora faustiana come corredo mitico in cui traslare queste problematiche. Il fatto è tanto più significativo se si considera che la novella di al-Hakim costituisce in assoluto la prima occorrenza nella letteratura araba del mito di Faust così come l'Occidente lo ha codificato da Goethe in poi; pur vantando infatti una antica e consistente tradizione di racconti sulla figura di Satana (a volte confusa o sovrapposta a quella di Mefisto) e della simbologia demoniaca nelle sue varie declinazioni, essa non registra l'assimilazione della leggenda faustiana nei suoi tratti più tipici fino, appunto, alla raccolta di Tawfiq. Scritto nel 1938, il testo ha un titolo più che esplicito — *Il patto col diavolo* —, anche se è

opportuno specificare subito che, nonostante il titolo, non si tratta di una vera e propria riscrittura del Faust, ma di una novella il cui perno è «l'antitesi tra la vita reale e la vita dedicata all'arte e alla conoscenza» (Nagib 1987: 12).

L'autore egiziano, nel narrare la parabola di uno scrittore e le sue riflessioni fra poetica, politica ed estetica, utilizza la metafora faustiana e alcuni dei suoi tratti specifici per autorappresentarsi; la storia infatti prende avvio da una cornice sia scenografica che narrativa dichiaratamente faustiana: seduto al tavolo della sua biblioteca, il protagonista-scrittore legge il *Faust*, o meglio legge un passo del *Faust* in cui il protagonista, sapiente deluso dall'aver dedicato tutta la vita alla ricerca della conoscenza, e preso dal rimpianto struggente per la giovinezza perduta, propone al diavolo, comparso nel suo studio, di scambiare la sua anima con una nuova gioventù. Firmato il patto di sangue, e rimasto solo, Faust sente la senilità svanire da lui «come si allontanano le foglie secche dagli alberi giovani», e il vecchio sapiente diventare «un giovane di vent'anni bello d'aspetto sorridente in volto, con l'anima colma di felicità, con il cuore desideroso di amore...».

Su queste parole si arresta la lettura del protagonista che, chiuso il libro, comincia a riflettere sulla sua giovane vita, da sempre dominata da un desiderio ansioso e costante per la conoscenza e il sapere. Sulla scorta di questi pensieri, e suggestionato dalla lettura appena terminata, egli comincia a invocare l'apparizione del diavolo reclamandone i servigi. Al momento, però, nessuno appare, e nessuna epifania satanica ha luogo nella biblioteca. Tuttavia più tardi, quella stessa notte, Mefistofele risponderà alla chiamata, presentandosi in sogno allo scrittore nelle sue sembianze più tipiche: «vestito di rosso, con la mano sull'elsa della spada, il sorriso malizioso e ironico sulle labbra». Il giovane, interrogato sui suoi desideri, risponde senza esitazione di non volere altro che la conoscenza e, all'obiezione di Mefisto circa l'"ampiezza" del concetto espresso, controbatte significativamente:

Sì, sì. Mi rendo conto anche tu non comprendi il sapere con l'estensione di questa parola. Ciò che voglio da te è impossibile.

Non voglio che tu mi doni la conoscenza *tout court*. Voglio che tu mi doni l'amore della conoscenza, voglio che tu mi doni quell'anima che vive per la conoscenza, voglio che tu mi doni ciò che hai preso da Faust. Voglio l'anima di Faust che gli hai preso, voglio che sia mia l'anima di Faust o quella di Goethe!

Anche in questo caso il patto sarà stipulato, e il protagonista del romanzo avrà ciò che cerca: non la conoscenza acquisita, ma un'inappagata sete di essa, uno *Streben* in tensione inalterata verso un sapere che accrescerà senza mai arrivare a governare del tutto. Seguiranno, come lui stesso ci racconta a posteriori, tredici anni di "follia", in cui la ricerca della conoscenza assumerà le forme del delirio più ossessivo, delle patologie più autolesioniste: sacrificandole il denaro, il cibo, la salute, ogni minuto del suo tempo, il giovane finirà per dimenticare «il suo corpo», perdendolo, e accogliendovi i segni terribili di una vecchiaia precoce e sterilizzante. Così, benché abbia testato ogni frutto del sapere umano, costruito nella sua testa tante civiltà «quante furono quelle immaginate da Platone o Tommaso Moro», benché sia stato ateo per poi diventare credente, tornando infine ancora ateo, nessuna di queste conquiste gli servirà a risanare la mancanza di quella maggiore — la giovinezza —, la cui perdita gli appare ora sempre di più, sotto la luce di una saggezza inutile e sconsolata, come la perdita della vita *tout court*. Con un transfert che ci dice molto sull'assimilazione dell'archetipo, Tawfiq costruisce un personaggio che del *Faust* di Goethe non è semplicemente l'epigono — poiché non si limita a duplicarne la storia, come in una riscrittura tradizionalmente intesa — ma una figura che ne raccoglie l'eredità e che, soprattutto, vorrebbe vendicarne la sorte. La dichiarazione esplicita del modello, ma ancora di più la proiezione meta-testuale che percorre tutto l'episodio ci spingono subito a interrogarci sul valore dell'archetipo e la natura dell'intertestualità tra le due opere. Il protagonista chiede a Mefisto l'anima di Faust, quel che resta di quell'aspirazione alla conoscenza che il Diavolo gli ha venduto, immaginandosi di poter vendicare quel patto con la sua inversione: non più la giovinezza in cambio della conoscenza, come per Faust, ma

la conoscenza al prezzo della gioventù. Solo che il prezzo si rileverà più caro, e lo scambio più sfavorevole del previsto: all'anima di Faust non sarà restituita giustizia, e alla vita del protagonista non verrà alcun tipo di beneficio dalla stipula del patto; al contrario, un bilancio finale sulla sua vita lo convince dell'atrocità dell'usurpazione subita da Satana.

4.

Sappiamo che Tawfiq al-Hakim ebbe occasione di leggere il *Faust* di Goethe tradotto in lingua araba e divulgato sulle testate cairote, ed è probabile che durante gli anni parigini avesse assistito a riadattamenti del *Faust*. Negli anni Venti, infatti, l'opera goethiana vive in Francia una particolare diffusione grazie alla fortunata tradizione di Henri Lichtenberger (1921) e alle numerose repliche di Berlioz e Gounod che continuano a tenersi in molti importanti teatri della capitale (proprio tra il '26 e il '27, per altro, nelle sale cinematografiche di Parigi si proietta per la prima volta il *Faust* di Murnau). In ogni caso, al di là di ogni possibile congettura, non c'è dubbio che gli si ispiri direttamente alla versione di Goethe, e che consideri quella l'archetipo di riferimento; così come è evidente, d'altra parte, la forte selezione che opera su quel modello. Di esso non rimane nel testo di Tawfiq, infatti, che l'episodio del patto, ridotto del resto ai suoi basilari elementi scenici e narrativi; non v'è traccia della storia d'amore tra Faust e Margherita né di alcuna fisionomia femminile rilevante; assente, evidentemente, anche l'ottica teodicea che assegnava un posto preponderante nel *Faust* goethiano al problema della dannazione. Tutto ciò che al-Hakim ritiene della simbologia faustiana, tutto quello che decide di prendere dal patrimonio genetico di questo mito (che da sempre è stato recepito e interpretato come fortemente radicato nella storia europea tanto da diventare, per alcuni anni del Novecento, una vera e propria categoria ontologica: l'anima faustiana, il secolo faustiano, ecc.) si circoscrive a un'immagine parziale eppure molto significativa: quella relativa alla riflessione intorno alla scrittura, al suo valore 'di scambio', alle sue facoltà rappresentative di un popolo e di una società. Il dramma della conoscenza viene sottratto alla prospettiva morale e filosofica per essere trasfigurato in una più propriamente

'mercantile' nella quale dominano il lessico economico dello scambio e del traffico: lo schema, in sostanza, del *marché des dupes*. Nella letteratura araba, per ragioni evidentemente derivate dalle censure dei regimi, il mito non si presta quasi mai ad allegorie religiose né tratta in forma diretta di temi-tabù quali appunto la religione o la politica; esso si comporta piuttosto da *détournant*: chiamato a parlare di questioni di cui si dovrebbe tacere, tende a prendere dal modello originale un materiale che disinnescerà, svuoterà di ogni carica esplicitamente eversiva. Ecco che quindi, in questo caso, l'allusione alla mercificazione dell'attività artistica, declinata nell'inquietante versione faustiana (benché smorzata dal tono della commedia e dal registro ironico) serve all'autore per riproporre un tema che gli sarà caro fino agli ultimi anni della sua vita: la libertà d'espressione, la difesa di una classe intellettuale libera, l'emancipazione socioculturale, l'autocritica verso la possibilità autentica di un sapere indipendente.

5.

Del resto, l'immagine del *marché des dupes* sarà quella che farà da sfondo anche a successivi riadattamenti arabi del *Faust*. La novella di Tawfiq conoscerà infatti un grande successo, innescando nel corso degli anni successivi una discreta serie di rifacimenti sia teatrali che letterari: Taymour Mahmoud scrive nel '42 una *pièce* liberamente ispirata al mito, mentre negli anni Ottanta Saadalla Wannous ambienta la sua versione in Libano, dove la figura di Faust, impersonata da un arabo arricchito in Occidente e corrotto dai suoi valori, è strumentale alla rappresentazione demonizzata del capitalismo. Lo stesso al-Hakim, del resto, tornerà sul mito verso la fine della carriera, dando vita nel 1985 a un «troisième Faust» (titolo curiosamente identico a quello del rifacimento di Paul Valéry del 1940) pubblicato in Francia in edizione limitata e con lo pseudonimo di *Goethe fils*.

Nel corso di questa breve rassegna si spera di aver restituito almeno in parte la carica innovativa della rifunzionalizzazione mitica compiuta da Tawfiq al-Hakim, e la misura della smarcatura ch'egli compie rispetto alle traduzioni e agli adattamenti dei suoi predecessori. Il *détournement* compiuto dall'autore sul canovaccio faustiano manifesta proprio l'alternanza dialettica tra la ricerca di un'espressione

autentica e la volontà di radicare una pratica d'importazione in un territorio dalle tradizioni infinitamente ricche e diverse eppure così sorprendentemente aperto alle innovazioni.

Appendice

Ahd al-Shaytan (Il patto col diavolo) di Tawfiq al-Hakim

a cura di Raffaella La Scaleia

Questa storia che racconto ha avuto luogo in una notte d'inverno a mezzanotte... in quell'ora terribile in cui tutte le leggende confermano che in essa avrà luogo un evento terribile.

Ero seduto sulla scrivania, leggevo sotto una luce tenue. Dinanzi a me libri ammucchiati coperti di polvere. Il libro aperto tra le mani era il racconto di *Faust*, ero arrivato alla pagina in cui si narra di un vecchio sapiente seduto di notte tra i suoi libri, dai capelli canuti sulle spalle, scoraggiato dalla scienza, disgustato dalla vita che gli aveva donato la conoscenza, quella che è concessa agli uomini. Era seduto e pensava agli ottant'anni che aveva vissuto. Cosa aveva fatto? Cosa aveva guadagnato? Egli non aveva mai conosciuto la giovinezza. Prima di ciò la gioia non era mai entrata nella sua vita; il suo animo non aveva mai raggiunto il significato di calma e felicità.

Anche in quel bel tempo, quando i suoi compagni parlavano dell'amore, egli parlava della conoscenza. Egli, infatti, aveva trovato i mezzi per raggiungere la verità, conosceva tutto ciò che è concesso all'intelletto umano di conoscere. Aveva dedicato tutta la vita al sapere; adesso quella vita era sul punto di svanire, adesso era sulla strada maledetta verso quel luogo ignoto (se possiamo chiamarlo luogo) da cui era giunto e non pensava di ritornarci con l'anima dipserata?!

Il sapere adesso lo scherniva in virtù del fatto che scherniva se stesso, poiché aveva tralasciato la vita in cui ci sono tante cose che non appartengono alla scienza.

Egli stava uscendo dalla vita senza portarne un fiore, senza odorare la fragranza di questo giardino incantevole pieno di alberi, i fiumi, le rose, le gazzelle. Il suo cuore non si era riempito; aveva invece riempito la testa di molte parole che un giorno i vermi avrebbero mangiato, così come dice Heine, avrebbero mangiato la carne di quel grande cranio...

Tutti questi pensieri orbitavano nella mente del sapiente Faust, egli era seduto, davanti a sé, sotto una luce fioca, aveva un libro di astronomia in una camera simile a una cella medievale. Intorno a lui c'erano libri ammucchiati, coperti di polvere, un silenzio assoluto e pauroso. Nel luogo non v'era nessuno, eppure nel corpo decrepito del sapiente circolava un brivido. Sentiva di non essere solo. Esitò un po', dopo girò gli occhi spenti cercando nei pilastri della cella, non trovò alcuno fuorché le ombre delle luci della lampada che si susseguivano sopra la parete cupa come fantasmi che giocano. La paura si impadronì di lui senza motivo.

Chinò il volto sul libro che tentava di leggere, in cui cercava la quiete del pensiero.

All'improvviso lo raggiunse una voce che gli bisbigliò nelle orecchie:

– Faust! Faust! Ho udito quel che circola nel tuo animo.

Il sangue si gelò nelle vene del vecchio, la voce proseguì: – Non aver paura. Non sai chi sono?

Il sapiente non rispose e non ebbe il coraggio di muoversi e continuò a star seduto come una scultura di cera: – Io sono colui che può concederti ciò che cerchi...

La forza d'animo del vecchio si dileguò e la paura scomparve; guardò verso il luogo da cui proveniva la voce e scorse un volto dalla fisionomia bizzarra che gli sorrise con meraviglia. Il volto non aveva un corpo, ma era circondato di oscurità. Il vecchio si trattenne, si sforzò poco dopo di dire con una voce tremante: – Chi sei tu?

– Ti interessa molto sapere chi sono?

– Chi sei?

– Tu vuoi sempre conoscere. Sempre l'amore della conoscenza! O sciocco mortale! Non ti basta sapere che io ti concedo quel che cerchi? Tutto ciò che cerchi?

– Chi sei?

– Il diavolo.

Il sapiente rimase attonito e osservò di nuovo il volto, lo trovò che sorrideva, un sorriso immutabile. Ripeté lentamente, e mormorando come se parlasse con se stesso:

– Il diavolo...

Il volto si avvicinò un po' vecchio e disse con tono gentile: – Ti ho spaventato?

Subito il vecchio osservò le braccia e i piedi e il resto del corpo umano che giunsero come un uccello dai lati della cella, e si attaccarono al volto fino a rendere umana quella figura; il volto mutò, diventando come quello di un uomo, quest'uomo tese la mano verso la sedia che si trovava vicino al vecchio e si sedette, dicendo come se parlasse a se stesso: – Ecco... un uomo come te, è necessario che io sia un uomo come te perché tu mi capisca, tu, uomo, vedi solo una cosa che è a tua immagine! Io sono al tuo servizio.

L'erudito [...] tremò sulla sedia e gridò: – Diavolo, dammi, dammi...

– Chiedi quel che vuoi.

– La giovinezza! [...]

– Ti darò quel che cerchi... tuttavia... cosa mi dai tu in cambio? Il diavolo non concede nulla per amore Dio...

– Ti darò il sapere, tutto questo sapere che ho accumulato in ottant'anni di vita.

Il diavolo sghignazzò: – Non ho bisogno di questa mercanzia, il tuo sapere non mi serve, io voglio un'altra cosa.

– Cosa?

– La tua anima.

Il vecchio non esitò: – È tua.

Il diavolo si precipitò e allungo la mano in aria, raccogliendo un foglio che spiegò sotto la luce; poi prese il braccio del vecchio che si spaventò:

– Cosa fai?

– Non spaventarti. Voglio un po' del tuo sangue con cui redigere un contratto su questo foglio. È un patto tra me e te: io ti offro la giovinezza, tu mi dai la tua anima...

Il vecchio obbedì, redasse il patto con il sangue, il diavolo afferrò il patto scritto, sollevò la mano in aria, ritornò a porla sul corpo del vecchio; ed ecco che la senilità svanì da lui come si allontanano le foglie secche dagli alberi giovani; il sapiente decrepito divenne un giovane di vent'anni, di bello d'aspetto e sorridente in volto, con l'anima colma di felicità, con il cuore desideroso di amore...

Avevo appena terminato questa scena del *Faust*, che respinsi il libro e cominciai a pensare contemplando.

Ciò che dominava il mio intelletto, in quel momento della mia vita, era l'amore della conoscenza. Il mio sogno era aprire ogni giorno una finestra che dominasse un mondo ignoto di questa esistenza che nuota nei mari dei segreti.

Colui che avesse svelato ai miei occhi indagatori il nuovo avrebbe meritato ch'io gli dessi ogni cosa. In quella notte gridai nella cella:

– Oh diavolo! Oh diavolo! Appari a me, prendi ciò che vuoi e donami ciò che voglio.

Naturalmente, nessuno mi apparve. Le pareti non si aprirono, il grido che avevo pronunciato fu solo una voce che risuonò all'interno del mio animo, ed era in verità un bisbiglio il cui eco non giungeva dalla porta della stanza; pertanto mi immersi in un sonnellino.

Ma nel sonno l'immaginazione si innalza come un teatro, ed ecco che il diavolo nelle vesti rosse di Mefistofile, con la mano sull'elsa della spada, il sorriso malizioso e ironico sulle labbra, mi osservò dicendo: – Mi hai chiamato?

Mormorai: – Sì.

– Cosa vuoi?

– La conoscenza.

Rise a lungo, a tal punto da far muovere la penna sul corno:

– Ti rendi conto dell'ampiezza di questa parola?

Penso al senso e grido precisando:

-- Sì, sì. Mi rendo conto che anche tu non comprendi il sapere con l'estensione di questa parola. Ciò che voglio da te è impossibile. Non voglio che tu mi doni la conoscenza tout court. Voglio che tu mi doni l'amore della conoscenza, voglio che tu mi doni quell'anima che vive per la conoscenza, voglio che tu mi doni ciò che hai preso da Faust. Voglio l'anima di Faust che gli hai preso, voglio che sia mia l'anima di Faust o quella di Goethe!

– E tu cosa mi dai in cambio?

– Ciò che vuoi.

– La giovinezza.

– È tua.

Lo dissi senza esitare. Mefistofile mi fissò a lungo. Il suo sguardo era di meraviglia e di compassione – se mai il diavolo potesse provarne – o quello del mercante furbo che, dopo un affare scorretto, si commuove per l'ingenuo che ha truffato. Disse:

– Ti pentirai.

– Mai!

– So che si può fare di tutto per possedere la conoscenza. Ma sprecare la propria giovinezza... ascoltami, giovane. Io non sono abituato a dare buoni consigli, ma ti dico non c'è nulla nell'esistenza che compensi la giovinezza!

– Oh nemico della luce, donami la luce e prendi da me ciò che vuoi!

– D'accordo.

Depose il suo cappuccio fino a terra in segno di saluto come i cavalieri di Dumas; stava per andarsene, ma io lo fermai:

– Non scriviamo un contratto?

– Non è necessario sigillare un patto o un accordo. Sono sicuro della tua parola.

– Ma io... scusa... non mi fido della tua...

– Questa volta mettimi alla prova.

Mi fece un grande inchino e scomparve.

Da quella notte sono passati tredici anni durante i quali ho divorato e penetrato scienze e arti, vissuto con filosofi, letterati, musicisti, artisti, e amato la conoscenza con un amore simile alla follia. Non sono stato capace di sopportare l'ignoranza in ogni ambito del sapere. A volte non possiedo monete sufficienti per arrivare alla fine del mese, ma se trovo nella vetrina di un negozio uno o due libri, non mi tiro indietro: pago con tutto quello che ho pur di possederli. Mi accontento di mangiare brodo di riso e tè infuso. La follia mi ha condotto fino a bramare la conoscenza di ciò che non è necessario per un letterato conoscere. Leggo libri di astronomia, mistica, matematica. I giorni di riposo li spendo nel tempio dell'arte, nei musei di storia naturale, nelle biblioteche.

Mi siedo negli angoli di piccoli caffè isolati, solo, a meditare sette o nove ore di seguito su questioni di filosofia, politica, economia. Quante civiltà sono crollate nella mia testa e quante sono state immaginate, come quelle meditate da Platone o Tommaso Moro. Sono diventato ateo, poi credente, poi mi sono di nuovo smarrito. Ho vissuto intorno alla luce fino a quando non ho sentito che il mio corpo era esile e il mio animo un'ala, simile a quelle di una farfalla. Sono diventato come l'aria [...] e, giunto il mattino, mi coricavo e mi sottraevo alla gente e al rumore. Fino a quando non mi ha svegliato una vecchia serva col suo monito:

– Questa vita non è vita: guarda il tuo volto allo specchio!

Mi sono guardato a lungo nello specchio dell'armadio e ho visto tutte queste rughe intorno agli occhi, questo dorso incurvato, questa magrezza e questo aspetto malaticcio... Ho dunque dimenticato il mio corpo in questi anni? Oppure è il diavolo che ha preso ciò come ricompensa senza che lo sapessi? Il mio volto mi ha spaventato, quando ho messo il dito su quella ruga nascosta sulla parete del mio volto, è stato come un segno di una vita che se ne andava. Non mi è restato che gridare:

– Giovinezza, giovinezza, lui ha preso la mia giovinezza.

Roberta Tanzi e Raffaella La Scaleia, *Allegoria dell'Occidente. Il patto col diavolo di Tawfiq al-Hakim*

Bibliografia

- Al-Hakim, Tawfiq, *Taht shams al-fikr*, Beirut, Dar al-Kitab Al-Lūb nani, 1938.
- Id., *Fan al-Adab*, Il Cairo, Dar al-Kitab al-Lūbnani, 1980.
- N. Nagib, *Tawfiq Al-Hakim, wa Usturat al-hadarah*, Il Cairo, Dar Al-Hilal, 1987.
- Nuh, Mūhamad Mhanna, *Majallat al-fūnūn*, Koweit, 2006.
- Wannus, Saādallah, *Bayanat li masrah arabi jadid*, Beirut, Dar al- Fikr al jadid, 1988.

Le autrici

Roberta Tanzi

Roberta Tanzi ha concluso un dottorato di ricerca in Linguistica e Letterature Moderne e Comparete nel luglio del 2009 presso l'istituto Italiano di Scienze Umane (SUM), la Scuola Europea di Studi Avanzati (SESA) in cotutela con l'Università della Sorbona di Parigi con una tesi dal titolo "L'Europa di Faust. Mitografie della crisi in *Mon Faust* di Paul Valéry". Dalla tesi è stata tratta una monografia che è in corso di pubblicazione presso la casa editrice Aracne. Traduttrice dal francese e membro dell'équipe "Paul Valéry" del CNRS di Parigi, dal luglio del 2009 lavora come editor presso le Edizioni Erickson a Trento.

Email:robertatanzi@gmail.com

Raffaella La Scaleia

Raffaella La Scaleia ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha tradotto numerosi testi di poesia araba classica e

contemporanea in italiano. Inoltre è autrice dell'articolo Il mito di Orfeo ed Euridice nella rivista *Abūllū* (Apollo) in M.T. Giaveri, L. Marfé, V. Salerno (eds. by) *Classico/Moderno. Percorsi di creazione e formazione, Mesogea*, Messina 2011. Attualmente si occupa di letteratura araba e francese e lavora con uno studio critico sulla traduzione araba de "Le cimitero marin".

Email: raflasca@hotmail.com

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

Tanzi, Roberta — La Scaleia, Raffaella, "Allegoria dell'Occidente. *Il patto col diavolo* di Tawfiq al-Hakim", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>